

MAJA HAWLINA¹

Urbane kritične intervencije v prepletu javnega prostora in družbe spektakla

Izvleček: Zadnja desetletja raste polje kritičnih urbanih intervencij v javnem prostoru, ki so presek različnih kreativnih izrazov in praks z bolj ali manj izraženo političnostjo, željo po družbenih spremembah in ohranitvi javnega prostora v skupni lasti. Zanje je značilno, da se poslužujejo različnih interdisciplinarnih znanj in orodij iz polja aktivizma, umetnosti, medijev, dizajna in performansa.

Za temo kritičnih intervencij so bistvenega pomena trije prepletajoči se koncepti: javni prostor, spektakel in tehnike interveniranja. Javni prostor se po eni strani vztrajno krči, vse bolj je koloniziran ter kontroliran s strani kapitala in oblasti, po drugi strani pa se več zavedanje o nujnosti njegove ohranitve kot prostora dialoga in demokracije (Bauman, Merrifield, Lefebvre). Kritičnim intervencijam služi javni prostor dvonamensko in prepletajoče: kot fizičen prostor in kot medij za kritiko. Spektakel (Debord, Kellner, Kotnik), kot vseprisoten družben, političen in medijski kontekst kapitalistične realnosti, predstavlja kritičnim intervencijam okvir in izziv njihovega delovanja, obenem pa so tehnike, ki so jih razvili situacionisti, konstanten vir navdiha in modifikacij. Čeprav že od Debordovih časov večina progresivnih mislecev, politikov in aktivistov obsoja kapitalistični spektakel, se pojavljajo pozivi k ponovnemu premisleku vloge spektakla v progresivni politiki in aktivizmu (Duncombe, Mouffe).

¹ Maja Hawlina je doktorandka na *Alma Mater Europaea – Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za humanistični študij, Ljubljana ter avtorica številnih intervencij v javnem prostoru. E-naslov: maja@poper.si.

V luči kritičnih urbanih intervencij me bo v prispevku zanimala sodobna teoretska argumentacija pomena javnega prostora in predpostavka aktualnosti teorije družbe spektakla ter potenciali in omejitve uporabe elementov spektakla in prostora v progresivne namene.

Ključne besede: kritične intervencije, javni prostor, spektakel, etični spektakel, situacionisti

UDK: 316.323

Urban Critical Intervention in the Interweaving of the Public Space and the Society of Spectacle

Abstract: The range of critical urban intervention in the public space has been growing over the last decades. Critical intervention is a cross-section of various creative expressions and practices with the desire for social change and for the preservation of public space in common ownership. It uses interdisciplinary knowledge and tools from the fields of activism, art, media, design, performance etc.

The topic of critical intervention involves three interlinking concepts: public space, spectacle, and intervention tactics and techniques. On the one hand, public space is steadily shrinking, being increasingly colonised and controlled by capital; on the other, there is a growing awareness that it needs to be maintained as a space for dialogue and democracy (Bauman, Merrifield, Lefebvre, Holmes). Public space serves critical intervention for two interlinked purposes: as physical space and as a medium of criticism. As the ubiquitous social, political and media capitalist reality, *The Society of the Spectacle* (Debord, Kellner, Best) builds a critical context and presents a challenge to their action. Moreover, the concepts and techniques developed by the Situationists remain a constant source of inspiration and further modification. Since Debord's day most of the progressive thinkers, politicians and activists have condemned the

capitalist spectacle: there have been calls to rethink the role of the spectacle in progressive politics and activism (Duncomb, Mouffe).

Focusing on critical urban intervention, the article explores the contemporary arguments for the relevance of public space, as well as the premise that the Society of the Spectacle theory is still applicable today, and the potentials and limitations of employing techniques of the spectacle and public space for progressive purposes.

Keywords: critical intervention, public space, spectacle, ethical spectacle, Situationists



1. Uvod

Zadnja desetletja raste v javnem prostoru polje urbanih kritičnih intervencij, ki so presek različnih kreativnih izrazov in praks z bolj ali manj izraženo političnostjo, željo po družbenih spremembah in ohranitvi javnega prostora v skupni lasti. Zanje je značilno, da uporabljajo različna interdisciplinarna znanja in orodja iz polja aktivizma, umetnosti, medijev, dizajna in performansa. Kritične intervencije v javnem prostoru – fizičnem in virtualnem – so tesno povezane z umetniškim/kulturnim/družbenim aktivizmom in jih je težko definirati enoznačno. Po številnih kriterijih bi jih lahko uvrstili v polje politične umetnosti in opredelili z novejšim, a širšim ‘artivizmom’ (umetnost in aktivizem).² Umetniški aktivizem, ki je v številnih pogledih dedič imaginacije in praks situacionistov, je še posebej vzniknil v okviru antiglobalističnih gibanj v devetdesetih

² Artivizem je sicer širši pojem, ki obsega vso kreativno produkcijo s politično noto in širokimi teoretičnimi in praktičnimi implikacijami umetnosti, pedagogike in družbene revolucije.

letih prejšnjega stoletja. Definicija same intervencije vključuje tradicionalni avtonomni model delovanja, v katerem se ena ali več oseb odloči, pogosto brez napovedi, opozoril in naročila, reagirati in vstopiti v javni prostor z opozorili o problemih ter z zahtevami po spremembah.³ Kritične intervencije praviloma težijo k ustvarjanju bolj enakovrednih razmerij moči v družbi in večji demokratizaciji javnega prostora.⁴ Pogosto niso vpete v institucije ali dejavnosti, rezervirane (samo) za umetnost. Takšna angažiranost si “sama vzame prostor tam, kjer ga potrebuje, vsili dialog tam, kjer se je prekinil in zamrl, ironijo tam, kjer je prepovedana”⁵ in obenem poseže z neposrednostjo in začasnostjo.

Za temo kritičnih intervencij so bistvenega pomena trije prepletajoči se koncepti: javni prostor, spektakel⁶ in (antispektakelske) tehnike intervencij. Odnos med demokracijo, družbenimi spremembami in javno sfero je globoko povezan in prepojen z vprašanji: kako ohraniti obstoječi javni prostor, kako ustvariti novega, kako motivirati javnost za boj za javni prostor in kako uporabiti javni prostor za družbene spremembe?

Kritične intervencije zarezajo v javni prostor, ki se po eni strani vztrajno krči – vse bolj je koloniziran ter kontroliran s strani kapitala in oblasti, po drugi strani pa se večja zavedanje o nujnosti njegove ohranitve kot prostora dialoga in demokracije.⁷ Kritičnim intervencijam služi javni prostor večnamensko in prepletajoče: kot fizični prostor in kot medij za kritiko, obenem pa kot pomemben prostor človeške interakcije, senzibilnosti in mobilnosti. Čeprav je za kritične intervencije vse bolj pomemben tudi virtualen prostor v samostojni

³ Golchehr, 2016, 30.

⁴ Vodeb, 2008, 32.

⁵ Gregorič, 2006, 22.

⁶ Debord, 1999.

⁷ Bauman, 2002; Merrifield, 2016; Holmes, 2009, 2012.

in komplementarni funkciji, se bo pričujoči prispevek osredotočal predvsem na fizični prostor, ker je ta zanje še vedno (in spet vse bolj) primaren in aktualen zaradi svoje materialnosti in telesnosti.

V tesni navezi z javnim prostorom je spektakel, ki ga poznajo vse zgodovinske družbe, a do sredine dvajsetega stoletja še ni imel negativnega prizvoka.⁸ Kot vseprisoten družbeni, političeni in medijski okvir kapitalistične produkcije predstavlja spektakel (predvsem v situacionističnem pojmovanju) kritičnim intervencijam kontekst, problem in izziv delovanja. Istočasno je kot teorija in praksa najtesneje povezan z urbanim prostorom in je v bližnji navezi z aktivizmom tako v svoji filozofiji kot metodi. Čeprav je že od Debordovih časov večina družboslovnih mislecev in aktivistov kritično nastrojenih do spektakelske nadvlade, se vse pogosteje pojavljajo pozivi k ponovnemu premisleku vloge spektakla v progresivni politiki, aktivizmu in pri koncipiranju kritičnih intervencij.⁹

V prispevku želim skozi prizmo kritičnih urbanih intervencij teoretično – posamično in prepletajoče – razumeti vlogo in pomen javnega prostora (predvsem fizičnega) in družbe spektakla ter taktike in tehnike interveniranja, ki raziskujejo in subverzivno odpirajo razpoke v vse bolj spektakularnem in kontroliranem javnem prostoru. Glede na vse večjo nemoč današnje progresivne politike in neuspešno komuniciranje njihovih idej, se v prispevku dodatno sprašujem, ali lahko obstaja 'etični spektakel' ter kaj bi ta pomenil v okviru kritičnih intervencij?

2. Od agore do cirkusa: izginjanje javnega prostora

Javni prostor je družbeni prostor, ki naj bi bil odprt in dostopen vsem. Gre za kompleksen pojem, ki pokriva širok razpon prostorov,

⁸ Kotnik in Kruljac, 2013, 7.

⁹ Duncombe, 2007; Mouffe, 2000.

od ulic, trgov, sosesk in parkov do medijev, spletnih družbenih omrežij in forumov. Čeprav se javni prostor pogosto uporablja izmenično in prekrivajoče se s konceptom 'javne sfere' Jürgena Habermasa, je potrebno zavedanje, da je slednji termin širši in bolj abstrakten, predvsem pa se ga uporablja za vse prostore, kjer se posamezniki srečujejo z oblastmi in kjer se oblikujejo kritične debate. Vsekakor pa je javni prostor pomemben del javne sfere. Od najbolj zgodnjih omemb iz časa stare Grčije je javni prostor predvsem urbani prostor, mesta pa so središče njegovih analiz.¹⁰

Sennet¹¹ poudarja, da je treba razumeti javni prostor kot dinamično platformo, ki mora podpirati in stimulirati javno življenje, kulturne izraze in identiteto. Še več: v javnem prostoru prihaja do nepričakovanih interakcij in zato lahko postane arena za imaginacijo, kreativnost in improvizacijo – torej polje za kritične urbane intervencije. Zgodovinsko gledano je bil javni prostor vedno inherentno kontradiktoren glede tega, kdo je v njem zares lahko participiral.

Porast kritičnih intervencij v javnem prostoru v zadnjih dveh desetletjih si lahko razlagamo skozi različne pojave. Zygmunt Bauman je že pred skoraj tremi desetletji opozarjal na zaskrbljujočo izginjanje *agore*, pomembnega javno-zasebnega vmesnega prostora, kjer se življenjska politika srečuje s pravo politiko in kjer se zasebne težave prevajajo v javna vprašanja. Na eni strani je težava v tem, da je posameznik ostal brez državljanskih znanj, veščin in orodij, ki bi uspešno povezovali zasebno in javno. Na drugi strani se oblastniki izogibajo javnemu prostoru, njihovo idealno stanje pa je nevidnost.¹² Gre za pravo patologijo javnega prostora, ki pelje v nesposobnost dialoga in usklajevanja ter v nadomeščanje angažiranosti in

¹⁰ Popski, 2011, 715.

¹¹ Sennet, 1970.

¹² Bauman, 2002, 51–52.

odgovornosti s tehnikami izogibanja in pobega.¹³ Za politiko bi moral biti javni prostor naravno, domače ozemlje, a ni. Javni prostor, trdi Bauman, enako kot pred njim Debord, je zares predvsem prostor političnega in potrošniškega spektakla, v katerem se ne morejo obravnavati pomembna vprašanja, vizije dobrega življenja in pravične družbe, ki so skoraj povsem umanjale v političnem diskurzu. Tudi David Graeber ironično komentira, da smo v sodobni neoliberalni družbi zdrsnili iz agore v cirkuško areno.¹⁴

Pri proučevanju krčenja javnega prostora je treba osvetliti tudi pojav njegove kolonizacije s strani zasebnega kapitala. Tudi v tem primeru je javni prostor prostor, iz katerega izginja javno; umika se prevladi zasebnih, komercialnih podob in komunikacij, največkrat v obliki vseprisotnih blagovnih znamk. V tem smislu je javni prostor podrejen zasebnim motivom, potrošnji ali pripravi nanjo. V njem ne more več prihajati do srečanj različnih kultur in ljudi, ni več nepričakovanih izkušenj, vse je izčiščeno, stilizirano, do potankosti je izdelana scenografija, namenjena potrošnikom oziroma preobrazbi (interpelaciji po Althusserju¹⁵) obiskovalcev v potrošnike. Ko komercialni interesi pridobijo prevelik vpliv nad javnim prostorom, sta končni rezultat uničenje občutka skupnega lastništva nad tem prostorom in erozija civilne identitete.¹⁶ Tudi skozi to perspektivo je vse bolj relevantno Baumanovo opozarjanje na nujnost zavedanja, da vsaka vrsta emancipacije zahteva več javne sfere in javnega prostora ter več moči javnosti. Od tod njegov poziv, da se jo brani v vseh vidikih – tudi zato, “da okrepimo individualno svobodo”.¹⁷

¹³ Bauman, 2002, 139.

¹⁴ Graeber, 2007.

¹⁵ Althusser, 2000, 99.

¹⁶ Poposki, 2011, 714.

¹⁷ Bauman, 2002, 66.

3. Pravica do mesta: mesto kot bojno polje

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja in po finančni krizi leta 2008 so se po vsem svetu na ulice, trge, parke, pred parlamente zgrinjale velike množice ter protestirale proti nedemokratičnim politikam, proti njihovim institucijam in voditeljem. Povsod se je uveljavil skupen jezik (Okupirajmo, Idignados, 99 %), podobna uporaba pomembnih fizičnih prostorov v mestu ter virtualnih na družbenih omrežjih.¹⁸ Po vzniku zadnjih valov protestniških gibanj je filozof urbanizma Andy Merrifield v knjigi *Novo urbano vprašanje* (2014) bolj optimističen kot Bauman – agora ni izginila, postala je le večja in obsežnejša, saj združuje fizičen in virtualen svet. Zanj je agora oblika vse bolj aktivnega skupnega polja, ki je čustveno odzivno in se polni z navadnimi ljudmi, ki vse bolj delujejo, kot pa se zgolj odzivajo.¹⁹ Oblast se take agore boji – tu se Merrifield in Bauman strinjata – rada bi jo kontrolirala in omejila, če že ne kar zaprla. So pa vladajoče elite in mestna vodstva v dilemi: mesta, javni prostori in nepremičnine so vir developerskega in turističnega profita, obenem pa so vse bolj pomembni prostori novih protestov.

Pogoste zahteve sodobnih protestnikov niso le okupiranje, temveč ustvarjanje javnega prostora, skupaj z vsemi konflikti in napetostmi, ki jih javni prostor potegne s seboj. S tem želijo ponuditi družbi priložnost za uprizoritev možnih resničnosti, ki bi bolj ustrezale potrebam življenja.²⁰ Obenem protestniki pogosto izkoriščajo priložnosti za ponovno učenje državljskih veščin in političnega dialoga. Merrifield zahteva še več: “Kritična urbana teorija in filozofija morata razumeti in ustvariti nov teren za politično intervencijo – za aktivistično in revolucionarno politiko – v procesu, ki je revo-

¹⁸ Merrifield, 2016, 9.

¹⁹ Ibid., 29.

²⁰ Holmes, 2008, 76.

lucionaren sam po sebi”.²¹ Trditev utemeljuje s knjigo *La revolution urbaine* (1970) Henrija Lefebvra (nekajletnega blizkega sogovornika situacionistov), predvsem z oživiljanjem Lefebvrove misli, da je urbano revolucionarno, kar pomeni, da bo tudi revolucija urbana. Lefebvre, ki so ga pri obravnavi javnega prostora zanimala politične strategije, je razlagal “pravico do mesta” kot novo obliko (revolucionarnega) državljanstva, ki temelji na srečevanjih med ljudmi, predvsem takih, ki zmanjšujejo in premagujejo razdaljo med njimi. Mesta Lefebvre ne razume le kot produkcijski, trgovski in odločevalski stroj, temveč prej kot umetniško ‘delo v nastanku’, ki naj bi si ga prebivalci in obiskovalci prilaščali in ga svobodno modificirali.²² Še posebej pomembna in povezovalna uporaba mest, njenih trgov, ulic, parkov in zgradb je ‘la fete’, urbano praznovanje.²³ Nekaj desetletij kasneje geograf Don Mitchell ugotavlja, da je realnost mest popolna odtujenost in porazna udeležba,²⁴ ter vztraja, da mora pravica do mesta vključevati ne le pravico do participacije, temveč tudi do ustvarjanja mesta samega in njegove apropiacije.

Politična filozofinja Chantal Mouffe je pri definiranju javnega prostora še bolj radikalna – zanjo je predvsem bojno polje, na katerem se spopadajo različni hegemonični projekti, brez kakršnekoli možnosti končne pomiritve in premirja. Mouffe verjame, da imajo kritične umetniške (aktivistične) prakse pomembno vlogo pri spodkopavanju dominantne hegemonije v tako imenovan ‘agonističen’ model javnega prostora, predvsem z delanjem vidnega tistega, kar je potlačil ali uničil konsenz post-politične demokracije.²⁵

²¹ Merrifield, 2016, 29.

²² Ibid., 27–29.

²³ Holmes, 2008, 162.

²⁴ Mitchell, 2003.

²⁵ Poposki, 2011, 713.

4. Spektakel – blišč in beda javnega prostora

Javni prostor je danes nasičen s fenomenom spektakla – ulice, trgi in zgradbe so prekrti z oglaševalskimi sporočili in znamenji, urbanizem in arhitektura sta organizirana v duhu potrošnje, kontrole in zabave. V knjigi *Družba spektakla* (1967) Guy Debord vztraja pri nujnosti rigorozne analize sodobne družbe, ki pod bleščečo in zapeljivo površino skriva represivno realnost kapitalizma, potrošništva in nadzora. Skupaj s podobno mislečimi avantgardnimi umetniki, združenimi v Situacionistično Internaciano (SI), ni pristajal na homogenizirajoč kapitalizem in uničujoče učinke spektakla. Še več, namerno je maksimiziral antagonizem med radikalno estetiko vsakdanjega življenja in vsakodnevnimi zablodami profesionaliziranega, profitnega, komercialnega komuniciranja množičnih medijev.²⁶

Debordova osnovna predpostavka je: “V družbah, kjer vladajo moderne produkcijske razmere, se celotno življenje kaže kot neizmerno kopičenje spektaklov. Vse, kar je bilo neposredno doživeto, se je oddaljilo v predstavo”,²⁷ pri čemer se spektakel kaže kot družba sama, kot del družbe in kot orodje poenotenja. Spektakla ne smemo razumeti zgolj kot zlorabo vizualnega sveta, temveč prej kot popredmeten pogled na svet. Je hkrati projekt in rezultat obstoječe takratne in današnje produkcije ter je v vseh svojih manifestacijah (oglaševanje, informacije, razvedrilo ipd.) prevladujoč način družabnega življenja. Zaradi vseprisotnosti spektakelske pojavnosti postaja stvarnost vse manj živa, obenem pa sama vse bolj ponotranji zakone spektakla. Pomembna teza spektakla je: kar se vidi, je dobro in kar je dobro, se vidi – s tem vzpostavlja monopolno pozicijo videza (in dizajna). Vid postane privilegirano čutilo, saj je sposobno največjih abstrakcij in hkrati tudi prevar. Pohod spektakla poteka v

²⁶ Holmes, 2007.

²⁷ Debord, 1999, 29.

smeri od biti k imeti, kar se na koncu odvrti v 'dajati videz' (da imaš) – to postane glavni smoter procesa. In od drugega pričakuje držo pasivnega sprejemanja.²⁸

S prostim očesom spektakla ne moremo vedno prepoznati. Če ga zožimo na množično komunikacijo in oglaševanje, ki je njegov paradni konj, postane še bolj jasno, da gre vedno za enosmerno komunikacijo, ki vodi na koncu v občutek osame. Bolj kot se človek želi poistovetiti s podobami spektakla, ki usmerjajo njegove potrebe, manj ima vpogleda v svoje dejanske želje in v naravo svojega bivanja. Vablljivo svetlikanje spektakla odvrča pogled od splošne banalnosti, ki dominira vsej družbi, še posebej na mestih, kjer je razvoj potrošništva povečal število izdelkov in storitev, med katerimi lahko izbiramo.²⁹

V svoji osnovi je spektakel popolna ideologija kapitalizma, nasprotje vsakega dialoga in deluje v smeri radikalnega pasiviziranja družbe. Spektakelska družba razširja svoje proizvode skozi kulturne mehanizme prostega časa, potrošništva in zabave preko oglaševanja in množičnih medijev.³⁰

5. Stopnjevanje zavedanja prostora: unitarni urbanizem

Situacionisti so vpeljali nove načine razmišljanja o povezavi med prostorom in družbo. Njihova kritika modernega urbanizma – unitarni urbanizem – je zavrnila utilitarno logiko potrošniške družbe s ciljem ustvariti dinamično mesto, kjer bo imela svobodna igra osrednjo vlogo. Unitarni urbanizem bi moral biti vedno rezultat kolektivne kreativnosti povsem nove vrste, ne pa enega samega posameznika.

²⁸ Holmes, 2007.

²⁹ Debord, 1999, 51.

³⁰ Kellner, 2006, 136.

Za SI je bil obstoječi urbanizem način prilagajanja naravnega in človeškega okolja. Takšen urbanizem je podrejen kapitalizmu, ki celoten prostor preoblikuje v lasten dekor, v katerem prevlada zaledenitev življenja in deluje v smeri ohranjanja razredne nadvlade, tudi z vzdrževanjem atomizacije ljudi. Aktivno si prizadeva, da ne bi nudil nobenih možnosti, da bi se ljudje zbliževali in združevali. Urbanizem, ki teži k izolaciji ljudi, mora obenem ljudi nadzirati – primeren red na ulicah je obenem skrb za zatiranje ulic. Tudi arhitektura je načrtovana za psevdoskupnosti – posameznika izolira in ga ne spusti iz nadzora. Tehnologija omogoča prenašanje (obsevanje) spektakelskih sporočil tako, da ta lahko vedno in povsod vdrejo v posameznikovo osamo – s svojimi podobami, ki svojo dominanco najlažje dosežejo prav skozi taisto osamo. Vse se dogaja v duhu pripravljavanja primerne prostora za potrošnjo in nadzor.

Cilj unitarnega urbanizma je rigorozna kritika modernega urbanizma in logike potrošniške družbe z uresničevanjem dinamičnega mesta, kjer bi imela svobodna igra osrednjo vlogo. Svojo nalogo so situacionisti videli v osvobajanju ljudi od identifikacije z okoljem in zapovedanih pravil obnašanja, kot jim jih nalaga kapitalistična družba. Ta organizira življenje na način, ki ljudi vse bolj kontrolira in prepričuje, da v prostoru ne morejo ničesar prispevati ali spremeniti, predvsem pa jih izolira in odvrne od kakršnekoli participacije.³¹ Kot rezultat spektakla postajajo ljudje vse bolj pasivni, depolitizirani in odtujeni od svoje lastne eksistence. Prav participacija skupaj z aktivacijo subjekta postaja vse pogostejši primarni cilj kritičnih intervencij.³²

³¹ Heynen, 1996, 27,

³² Bishop, 2012.

6. Orodja intervencij in nasprotovanj

Debord in drugi člani SI so bili izvorno del mednarodnih avantgardnih umetniških gibanj (npr. dadaizem, nadrealizem, leterizem), ki so si prizadevala povezovati umetnost in politiko v vsakdanjemu življenju (v Lefebvrevem pomenu) ter zahtevala revolucionarno preobrazbo tako umetnosti kot življenja. Kot svojo dolžnost so razumeli osvobajanje ljudi od brezpogojne identifikacije z okoljem in od pravil obnašanja, ki jim jih vsiljuje kapitalistična družba. Poleg kritične teorije spektakla so razvili serijo inventivnih in igrivih tehnik in orodij za raziskovanje mest ter doseganje novega zavedanja urbanega prostora, ki naj bi jim služil za subverzivne akcije v polju vsakdanjega življenja in potrošniške družbe.

S tehniko ugrabljanja spektakelskih podob (*détournement*), s kartografijami urbanih pohajkovanj (*dérivé*) in predvsem z ustvarjanjem 'konstruiranih situacij' je SI promovirala subverzivne umetniške prakse v polju vsakdanjega življenja in potrošniške družbe. Tako *dérivé* daje vtis, da gre za neobvezna in brezciljna pohajkovanja, a je predvsem tehnika minljivih prehodov skozi različne prostore z zavedanjem psihogeografskih učinkov, ki posameznikove občutke premaknejo proč od pasivnosti. Psihogeografijo, ki je danes spet v razcvetu, so situacionisti definirali kot vedo, ki se ukvarja z zakoni in specifičnimi učinki geografskega okolja - zavedno ali nezavedno organiziranega - na čustva in obnašanje posameznika.³³ Z zavestno brezciljnimi pohajkovanji, *dérivéji*, so raziskovali in definirali čustvenost prostorov in mestnih predelov, ki jih ne določata le arhitektura in ekonomske razmere. Rezultate so združili v kartografije, ki so bile povsem drugačne od uradnih ali turističnih. S tehniko *dérivé* so tako ugotavljali, na kakšen način, skozi kakšna razpoloženja in občutke, resonirajo posamezni prostori. Gre torej

³³ Coverley, 2006, 88-89.

za odprto, nedefinirano, a budno pohajkovanje, ki preko zavestnega raziskovanja razvija gverilske taktike in strategije za ponovna osvajanja mest. Čeprav se lahko zdi, da je v urbanem reliefu veliko naključij, ima psihogeografija mest veliko fiksnih točk, konstantnih tokov, prostorov vrtincev, ki vplivajo na dogajanja v njihovi okolici.³⁴ Vloga psihogeografa je, da jih prepozna, se z njimi uglaši in jih upošteva, če naj bi jih želel uporabiti ali preusmeriti, skratka gre za vedenje, ki je posebej koristno za ustvarjanje situacij (a tudi za intervencije v javnem prostoru).

Kot kritiko kapitalističnega ustroja v praksi so situacionisti razvili še *détournement*, koncept in tehniko, ki predstavi predhodno obstoječe materiale in artefakte na način, ki izvorno ni bil mišljen z namenom, da razgali njihove škodljivosti ali prevare. Gre za integracijo preteklih ali sedanjih kulturnih produkcij v novo konstrukcijo prostora in pomenov. Bistvo je v ustvarjanju nepričakovanih, novih pomenov z ugrabitvijo ali motnjo originala, saj vsak znak ali beseda pestuje v sebi potencial za njeno preobrazbo v nekaj drugega. Koncept je navdahnil rojstvo subverzivne kulturne prakse '*cultural jamming*', vse bolj popularne semiotične gverile, ki sprevrača estabrirane diskurze moči.³⁵

Proti spektaklu so se situacionisti borili tudi z 'vzpostavljanjem situacij', z nekakšnimi preiščeno zrežiranimi dogodki. Prizadevali so si doseči ustvarjalno interpretacijo vsakdanjega okolja tako, da so oblikovali situacije, ki naj bi preobrnilo običajen tok dogodkov. Skratka, s situacijami so vzpostavljali "kolektivni ambient", ki naj bi zmotil ustaljene trase vseprisotnih spektaklov ter spodbujal participacijo.³⁶ Namen vseh teh aktivnosti in tehnik je odprava omrt-

³⁴ Ibid, 68–69.

³⁵ Vodeb, 2008, 73.

³⁶ Holmes, 2008.

vičenosti, prebujanje kritične zavesti, vabilo k aktivaciji – torej prav ta motivacija, ki je v ozadju današnjih kritičnih intervencij v prostoru. Enako velja za vse njihove metode in tehnike, ki plodno živijo naprej, tako v aktivizmu, v intervencijskih akcijah, v urbani gverili in v angažiranih urbanih pohajkovanjih.

7. Hoja po robu: etičen spektakel

V knjigi *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy* (2007) Stephen Duncombe, aktivist in profesor politike medijev, apelira (tudi s pomočjo Žižkovega predgovora) na aktiviste, umetnike in progresivno politiko, da na novo premislijo spektakel – iz drugačnega oziroma dodatnega zornega kota, kot so to naredili situacionisti.

Duncombe trdi, da je spektakel med drugim oblika argumentiranja “ne z apelom na razum, ne s samoevidentno resnico, ampak skozi svobodo, mit, strah in želje, fantazijo in domišljijo”,³⁷ ki realizira to, česar resničnost ne more. Bistvo politike je prepričevanje in če želi biti uspešno, ne sme ignorirati želja, sanj, domišljije, čustev. Ali to pomeni, da bi proizvajalci uporov delali v smeri nevednosti in slepega uboganja prejemnikov sporočil? Ne, po Duncombu je možna drugačna oblika – etičen spektakel, ki časti progresivne zamisli.

Duncombe izhodiščno ugotavlja, da so progresivni politiki sumničavi do spektakla, saj je bil ta lasten fašizmu in totalitarnim režimom, danes pa vsem oblikam zabave in kulture na splošno. Levičarjem so bližja racionalnost, dejstva in resničnost. Njihova retorika skuša biti strokovna in objektivna; resnica se jim zdi že sama po sebi dovolj zgovorna, spregledajo pa, da ljudje raje prisluhnejo dramatičnim zgodbam kot kompleksnim resnicam. Njegova teza je, da bi se morala progresivna politika, a tudi angažirane intervencije,

³⁷ Duncombe, 2007, 30.

naučiti v svojih komunikacijah upoštevati sanje in jih preoblikovati v spektakel, ki bi dal tem sanjam obliko – torej ustvarjati sporočila, ki razumejo želje, ki znajo uporabljati simbole in dobre zgodbe.

Resnica in moč pripadata tistim, ki pripovedujejo boljšo zgodbo. Gre za strateško odločitev: “Resničnost potrebuje fantazijo, če naj bo zaželena, in fantazija potrebuje resničnost, če naj ji verjamemo.”³⁸ To podpirajo dognanja kognitivnih znanosti: George Lakoff dokazuje, kako ljudje uporabljajo konceptualne kategorije in metafore, da dešifrirajo svet in prevedejo neposredne izkušnje v konceptualne oblike, ki so jim razumljive in udobne.³⁹ Zato bi se morali bolj ukvarjati s tem, kako uokviriti dejstva, da bodo imela smisel in globlji pomen za ljudi, pri čemer ne gre podcenjevati popularnosti potrošniške kulture. “Med arogantnim zavračanjem in populističnim sprejemanjem potrošniške kulture leži tretji pristop: transformacija tehnik spektakelskega kapitalizma v orodja družbene spremembe.”⁴⁰ Zamisel etičnega spektakla vgrajuje elemente tradicionalnega kapitalističnega spektakla, obenem pa se od njega bistveno loči. Na primer: vsi spektakli računajo na udeležence, gledalce, pri čemer je njihova vloga pasivna, so le del dekorja, včasih koreografije. Nasprotno želi etični spektakel drugačno participacijo – udeleženci soustvarjajo spektakel, so koproducenti in ko-režiserji. Vseeno te vrste spektaklov niso spontani dogodki. Inicijatorji vzpostavijo platformo in določijo celosten ton, temo spektakla, želje, ki naj bi jih izrazil, in iztek, h kateremu teži – v tem delu je njihova vloga podobna organizatorjem komercialnih spektaklov. A narediti morajo več in drugače: ustvariti morajo ‘situacije’, v katerih se lahko zgodi participacija, ki je neobhodna, če naj se spektakel sploh realizira.

³⁸ Ibid, 10.

³⁹ Lakoff in Johnson, 1980.

⁴⁰ Duncombe, 2007, 15.

Tu se Duncombe približa situacionistom, ki so strogo ločili med spektaklom in 'situacijo': spektakel so obsodili kot mesto "neintervencije", saj v njem ni prostora, v katerega bi gledalec interveniral, nasprotno, od njega se pričakuje le pasivno sprejemanje. Proti spektaklu so se borili z vzpostavljanjem 'situacij', ki so bile zrežirani dogodki, s katerimi so ustvarjali nove pomene. Tako Duncombu kot Debordu gre za strogo ločevanje med spektaklom in 'situacijo', med neintervencijo in intervencijo ter za preobrazbeno akcijo.⁴¹

Etični spektakel karakterizira odprtost in nedokončanost za interpretacijo, za dodelavo, za prispevke, za izogibanje totalni kontroli. Odprtost pomeni zavestno dopuščanje naključij in vseh oblik pluralnosti. Kljub temu da etični spektakel nagovarja oboje, razum in čustva, se ne pretvarja, da prikazuje realnost, temveč se sproti razstavlja in razgalja. Vseskozi ostaja transparenten, udeleženci lahko vidijo skozenj, a zato nič manj ne uživajo. Dovolj je biti jasen, da je fantazija, ki jo uprizarja spektakel, vedno le fantazija, ne pa realnost – gre za simulacije, želje in prefiguracije.⁴²

8. Spektakel – kontraspktakel danes

Od časa Debordove teoretizacije družbe spektakla se je kultura spektakla razširila na vse aspekte življenja.⁴³ Številni sodobni teoretiki spektakla, med njimi Douglas Kellner, Steve Best, a tudi Slavoj Žižek, so svoje teorije oblikovali na osnovi ponovnih premislekov Debordovih tez o spektaklu, jih vgradili v svoje delo, nadgradili in posodobili.⁴⁴

Medtem ko je Debord obravnaval spektakel bolj posplošeno in abstraktno, se Kellner, eden izmed najbolj vidnih teoretikov današ-

⁴¹ Duncombe, 2007, 129–130.

⁴² Ibid., 146–152.

⁴³ Kellner, 2006, 136.

⁴⁴ Kotnik, Kruljac, 2013, 15–17.

nje družbe spektakla, loteva specifičnih spektaklov, še posebej tistih s področja medijev, športa, vojne, politike in zabave. Z njihovo natančno analizo opozarja na aktualne preobrazbe družbe in razvija kritično teorijo sedanjosti.⁴⁵ V nasprotju z Debordovim razumevanjem spektakla kot enodimenzionalnega, ki ustvarja kvazitotalno oblast, Kellner pokaže, da "imajo lahko spektakli tudi pluralne in heterogene poteze."⁴⁶ Kljub mnogim protislovjem, nesoglasjem in preobratih v novejših spektaklih, je prepričan, da je spektakel družba, danes bolj vseobsegajoča kot kadarkoli prej in da se "potrošniška družba še naprej reproducira skozi spektakel in da tržna družba uspeva zaradi sprememb spektakla".⁴⁷ Da bo tako, je napovedal že Debord: "Te vrste kritične teorije (spektakla) ni treba spreminjati: vse dokler ne bodo odpravljene splošne razmere dolge zgodovinske dobe, ki jih je ta teorija prav natančno definirala."⁴⁸

Spektakel danes slavi v vseh sferah življenja, politike, potrošnje in zabave. Dodaten, svež zalet mu omogočajo nove tehnologije in mediji. Družbena omrežja kot na primer Facebook vabijo in omogočajo ustvarjanje poplave malih, trivialnih spektaklov na osebem nivoju slehernika – pri čemer je 'selfi' njegova najpogostejša manifestacija.

Bistvo spektakelske nadvlade je, da je ni mogoče reformirati; spreminjanje je sicer njena implicitna narava, a tok stvari gre le na slabše in: "škodljivo je gojiti kakršnekoli iluzije o možnosti njenega resetiranja".⁴⁹ Zato je tudi danes aktualna in potrebna kritika spektakla, ki je obenem teorija njegovih dejanskih okoliščin.

Čeprav se je situacionistično gibanje razpustilo že leta 1972, so se koncepti konstruiranja situacij, subverzivnih kartografij in dé-

⁴⁵ Winter, 2006, 110

⁴⁶ Ibid., 110

⁴⁷ Kellner, 2006, 144.

⁴⁸ Debord, 1999, 9.

⁴⁹ Debord, 1999, 19.

tournamenta prijeli kot nove, sveže možnosti najrazličnejših gest nasprotovanja med umetniki, aktivisti, dizajnerji ipd. Postale so osnova novega vala družbene in estetske agitacije za demokracijo in na vsakodnevno agendo so umestile vprašanje: kako lahko participiram?⁵⁰ Vse več je kolektivnih praks, med katerimi so pomembne umetniško – aktivistične intervencije, ki pogosto nastajajo zunaj institucionalnih sfer ter postajajo pomembne silnice za poskuse ustvarjanja novih zemljevidov prostorov in samega sveta.

9. Zaključek

Skozi prizmo kritičnih intervencij v javnem prostoru sem v prispevku raziskovala današnjo vlogo in pomen javnega prostora in družbe spektakla ter potenciale uporabe elementov spektakla v progresivne namene.

Zgodovina kaže, da boj za javni prostor ni nikoli končan, nikoli zmagan. Iz današnje perspektive je videti, da javni prostor konstantno izgublja zaradi moči kapitalizma (spektakla) – nadaljuje se njegovo krčenje, slabša se kakovost diskurzov, participacija se manjša. Pa vendar, navkljub vedno novim zagonom privatizacije, homogenizacije in nadzora, smo priča stalnim poskusom prilaščanja javnega prostora ‘od spodaj gor’ in preobražanja mesta: skvotanje zapuščenih prostorov za nove namene, urbano vrtnarjenje, pop-up trgovine, urbane intervencije itd., ki prevprašujejo razmerja moči, vsakodnevne samoumevnosti in medsebojne odnose. Ne glede na vse ostaja javni prostor nujen v povezovanju posameznikov v skupnosti in ustvarjanju zahtev po družbenih spremembah. Videti je, da ima Chantal Mouffe vsaj za zdaj prav: javni prostor ostaja bojno polje, na katerem se spopadajo različni hegemonični projekti brez možnosti končne pomiritve in premirja.

⁵⁰ Holmes, 2012, 2/12.

Tudi kar se tiče spektakla, so si teoretiki enotni: od časa situacionistične teoretizacije družbe spektakla, se je kultura spektakla samo še bolj razbohotila in zavlada vsem plastem našega življenja. Čeprav je temu težko oporekati, še posebej z vidika globalne nadvlade kapitala, Kellner verjame, da je nujno stalno analizirati nasprotja in nesoglasja znotraj spektaklov in kljubovati stališču, da so spektakli nepremagljivi.

Zaradi neučinkovitosti boja progresivnih politik proti spektaklu je Stephen Duncombe ponudil v premislek etični spektakel. Duncombova diagnoza in kritika neimaginativnosti in čustvene suhosti progresivnih komunikacij je prepričljiva, prav tako tudi njegovi argumenti za uporabo etičnega spektakla v politiki, umetnosti in aktivizmu. Pa vendar ne gre prezreti, da se giblje po spolzkem terenu. Obstaja nevarnost, da ustvarjalci etičnega spektakla zaradi premajhnega poznavanja teorije spektakla, zaradi inherentno zamegljenega polja domišljije in čustev, predvsem pa zaradi pogosto nejasnih razmejitev med obema oblikama spektakla, mimogrede prestopijo mejo in postanejo del kapitalističnega spektakla samega.

Tudi teoretiki, ki so bližje umetnosti, npr. Holmes, Berardi in Mouffe apelirajo na nujnost upoštevanja sanj, čustev, domišljije ter estetike v ekspresijah progresivnih gibanj in kritičnih intervencij – a pri tem se izogibajo konceptu spektakla. Javni prostor, v katerega posežejo kritične intervencije, ne opisujejo le sociološko in politično, ampak širše in bližje situacionistični psihogeografiji; to je prostor, ki ima od vekomaj primat največje človečnosti, arhetipskih dimenzij in občutljivosti, saj se tu posameznik sreča z drugim, drugačnim, z neznanim. Tu je življenjska govorica, dialekt, sleng in tu se, poleg poezije, izumlja nova govorica.

Za ustvarjalce kritičnih intervencij v javnem prostoru je nujno ločiti, kdaj so te resnični akti senzibilizacije in ustvarjalnega odpora, ki budijo zavedanje o možnostih doseganja družbenih sprememb,

kdaj pa služijo predvsem kot neboleča kritika neoliberalizma in spektakelske družbe ter podelijo urbanemu prostoru le privlačno auro tako imenovanega kreativnega mesta – in novega spektakla.

Bibliografija

- ALTHUSSER, L. (2000): *Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba/ *cf.
- BAUMAN, Z. (2002): *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba/ *cf.
- BERARDI, F. (2016): *Kognitarci in semiokapital*. Ljubljana: Založba Maska.
- BISHOP, C. (2012): *Umetni pekli*. Ljubljana: Založba Maska.
- COVERLEY, M. (2006): *Psychogeography*. London: Pocket Essentials.
- DEBORD, G. (1999): *Družba spektakla. Komentarji k družbi spektakla. Panegirik*. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba.
- DUNCOMBE, S. (2007): *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. New York: The New Press.
- GOLCHEHR, S. (2016): *Meditations: Art & Design Agency and Participation in Public Space*. London: Royal College of Art.
- HABERMAS, J. (1989): *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis – Škuc.
- HEYNEN, H. (1996): *New Babylon: The Antinomies of Utopia. Assemblage*. 29, 25-39. <http://zeitkunst.org/media/pdf/Heynen1996.pdf>.
- HOLMES, B. (2008): *Unleashing the Collective Phantoms*. Autonomedia.
- HOLMES, B. (2009): *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*. Zagreb: WHW; Eindhoven: Van Abbemuseum.
- HOLMES, B. (2012): *Do-it-yourself geopolitics. Continental Drift*. 16 Feb. 2012. Web. 28 Dec. 2016. <https://brianholmes.wordpress.com/2007/04/27/do-it-yourself-geopolitics/>.

- GRAEBER, D. (2007): *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire*. AK Press.
- GREGORIČ, M. (2006): "Umetnost in aktivizem", *Časopis za kritiko znanosti*, 223, 19–21.
- KELLNER, D. (2006): "Medijska kultura in zmagoslavje spektakla", *Časopis za kritiko znanosti*, 223, 133–149.
- KOTNIK, V., KRULJAC, N. (2013): *Razprava o spektaklu: pregled teorij in njihovih konceptualnih korespondenc*. Koper: Univerzitetna založba Annales.
- LEFEBVRE, H. (2013): *Produkcija prostora*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. (1980): *Methaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MERRYFIELD, A. (2016): *Novo urbano vprašanje*. Ljubljana: Založba/ *cf.
- MITCHELL, D. (2003): *The Right for the City, Social Justice and Public Space*. New York: The Guilford Press.
- MOUFFE, C. (1998): *Deliberative democracy or agonistic pluralism*. Dialogue International Edition.
- MOUFFE, C. (2000): *Democratic Paradox*. London: Verso.
- POPOSKI, Z. (2011): "Spaces of democracy: art, politics, and activism in the post-socialist city", *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 11, 4, 713–723. Dostopno na: <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-445860> .
- SENNETT, R. (1970): *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. New Haven and London: Yale University Press
- VODEB, O. (2008): *Družbeno odzivno komuniciranje*. Ljubljana: Založba FDV
- WINTER, R. (2006): "Kritična teorija medijske kulture Douglasa Kellnerja", *Časopis za kritiko znanosti*, 223, 108–125.